

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION DU POTENTIEL DE DÉTOURNEMENTS SÉMANTIQUES  
GÉNÉRÉS PAR LA TRANSDUCTION DU SON ET DE L'IMAGE  
ÉLECTRONIQUE DANS UNE PRATIQUE DE L'INSTALLATION

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
ERIC DESMARAIS

JANVIER 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier Frédéric Lavoie, Sébastien Rousseau et Mathieu Desmarais pour leur aide, Sophie Drouin pour son support, Henri et Raphaëlle pour leur présence ainsi que Éric Raymond pour l'aiguillage et la direction.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	iv
INTRODUCTION .....	1
1. CONTEXTUALISATION .....	2
1.1. Le son, genèse de ma pratique artistique .....	2
1.2. La matérialité de l'objet .....	3
1.3. <i>Noize kultur, culture de bruits et d'autres parasites</i> .....	5
1.4. Rapports théorie/pratique .....	6
1.5. Le bruit comme genèse théorique .....	8
2. LA MATIÈRE SONORE ET VIDÉOGRAPHIQUE COMME ENTITÉ À TROIS FACES : CE QUI DIT, CE QUI EST DIT ET OÙ C'EST DIT.....	12
2.1. Ce qui dit : de la capture du réel à sa transmission.....	13
2.1.1. Le signal médiatique.....	13
2.1.2. Le signal sonore comme impulsion électrique et l'image vidéographique comme variation lumineuse de points sur un écran.....	16
2.1.3. La fusion du son et de l'image .....	18
2.1.4. Le signal rejeté .....	19
2.2. Ce qui est dit ou le sens comme question inextricable .....	20
2.2.1. L'enjeu communicationnel de la notion du sens.....	21
2.2.2. L'approche sémiotique de la question du sens.....	23
2.2.3. <i>Soigner son langage</i> grâce à l'approche sémiotique?.....	28
3. TRADUCTION, TRANSDUCTION, TRANSCODAGE ET TRANSFORMATION .....	30
3.1. <i>Inputs et outputs</i> .....	30
3.2. Transduction, traduction et transformation .....	32
3.3. Transduction et transformations sémantiques .....	33
4. OUVRIR LA BOÎTE NOIRE .....	35
4.1. Le fonctionnement technique .....	35
4.2. Plan technique .....	37
CONCLUSION.....	38
BIBLIOGRAPHIE .....	39



## RÉSUMÉ

Le présent mémoire-création a pour objectif de faire émerger de l'installation *Soigner son langage* les principales problématiques autour desquelles tourne ma production artistique des trois dernières années. Pour y arriver, le texte présente trois approches différentes de mon travail. La première propose un panorama de ma production antérieure et actuelle en prenant soin de souligner la similitude des questions qui y sont soulevées ainsi que leurs transformations progressives. La deuxième approche propose un approfondissement réflexif des problématiques soulevées par l'installation *Soigner son langage* soit les modalités de fonctionnement de la communication et du langage et la construction du sens. Finalement, la troisième approche propose un dialogue entre cet approfondissement réflexif et ma pratique artistique.

L'enjeu du texte n'est pas de fournir des réponses mais d'accompagner le lecteur vers les questionnements qui m'habitèrent au moment de la réalisation de l'installation. Mon travail artistique présente une perspective d'approche négative qui pourrait sembler n'être que bruits, perte et destruction du sens. Ainsi, une telle contextualisation réflexive ne peut que révéler les qualités d'une approche qui n'attaque pas le problème de front mais ce qui le dérègle et n'y cadre pas. C'est ainsi que mon installation questionne les notions de communication et d'information par le bruit, le fonctionnement du langage par le dérèglement de ses codes et la construction du sens par son éclatement.



## INTRODUCTION

Les deux principaux objectifs de ce mémoire sont, en premier lieu, de présenter un panorama de mon parcours artistique des trois dernières années et en second lieu de faire émerger de la pratique les principales problématiques qui y sont soulevées. Comme il s'agit ici surtout d'un texte qui accompagne la réalisation d'une œuvre pratique, en l'occurrence l'installation *Soigner son langage*, j'y exposerai surtout des préoccupations pratiques et théoriques qui ont accompagné la réalisation de l'œuvre. Je tenterai donc dans un premier temps de contextualiser mon travail en présentant le parcours de ma pratique depuis 2002, en soulignant les problématiques fondamentales qui y étaient présentes et la façon dont celles-ci contribuèrent à donner forme à mon travail actuel. Je tenterai ensuite d'exposer comment théorie et pratique se nourrissent l'un l'autre dans un mouvement de circularité évolutive.

Deuxièmement, j'exposerai certaines de mes préoccupations envers la matière sonore et vidéographique. D'abord leur matérialité propre sans tenir compte de leur sens, les états qu'elles peuvent prendre à l'intérieur de systèmes médiatiques et la façon dont je me sers de cette matérialité dans mes installations. J'aborderai ensuite la question du sens, le sens de ce qui est transmis grâce au signal et le sens comme construction en m'appuyant sur certaines notions de communication et de sémiotique et en exposant quels enjeux je tente de mettre en scène dans mes dispositifs. Finalement, j'aborderai plus en profondeur les implications des notions de signal et de sens dans le cadre de ma pratique elle-même, en approfondissant les notions de traduction, de transduction, de transcodage et de transformation. Je tenterai d'exposer en quoi la transduction me permet de détourner le signal et le sens d'objets ou de bandes vidéographiques et l'importance métaphorique du choix des *inputs et outputs* dans un travail comme le mien. Finalement, je révélerai le fonctionnement technique du dispositif.



## CHAPITRE 1

### CONTEXTUALISATION

Je tenterai dans le chapitre qui suit d'exposer chronologiquement les plus importantes étapes réflexives et pratiques qui ont contribué à donner forme à mon travail actuel.

Une telle mise en contexte peut s'avérer intéressante dans la mesure où elle permet au lecteur de mieux cerner les intérêts du praticien/chercheur, de mieux en comprendre le cheminement et même d'anticiper quelle forme pourrait prendre ultérieurement sa pratique. Il ne s'agira pas ici d'une mise en contexte par rapport au milieu de l'art mais bien d'éclairer le chemin parcouru tant au niveau pratique que réflexif.

J'exposerai donc dans un premier temps le premier intérêt théorique et pratique qui devait me mener aux arts visuels : l'immatérialité du son. Dans un deuxième temps, je parlerai d'une transition fondamentale de ma démarche : la perméabilité des relations entre le sujet et l'objet. J'enchaînerai ensuite avec une description d'une œuvre qui devait me mener à mes recherches de maîtrise et des problématiques fondatrices qui en découlent. Dans un quatrième temps, je tenterai de clarifier les rapports qu'entretiennent théorie et pratique dans mon travail de recherche artistique. Finalement, j'exposerai le concept fondateur, et toujours actuel, de mes recherches, le bruit comme source de perturbation de sens, mais aussi comme ouverture vers de nouveaux langages.

#### 1.1. Le son, genèse de ma pratique artistique

Au début était le son. Mes premiers balbutiements artistiques furent sonores, pour ne pas dire bruyants. Je ne parle pas ici de premiers mots mais bien des premières mises en forme, des premiers échafaudages érigés sur les ondulations des cordes d'une guitare, sur le battement des peaux d'une batterie, sur le rugissement des transistors d'un amplificateur. Le son, et aussi l'image-mouvement, possèdent un côté fuyant,



une immédiateté qui leur permettent d'être là maintenant et de n'être plus tout à fait les mêmes immédiatement après, ils sont en perpétuelle transformation. Cette caractéristique représente une différence de taille avec les arts visuels traditionnels qui sont statiques dans l'espace et le temps. Cet aspect de constante métamorphose fut, et reste encore, à mon avis, une des caractéristiques les plus intéressantes de la matière sonore. Néanmoins, en faire la problématique principale d'une recherche artistique serait en questionner la caractéristique fondamentale, la temporalité, et pourrait facilement mener à des recherches autoréférentielles, de l'ordre de celles menées par le modernisme, à la recherche de l'identité propre du médium. Les problématiques abordées dans cette recherche ne sont pas introspectives mais *extrospectives*, le médium n'étant ici qu'un des facteurs à considérer. Je crois que ni l'objet, ni le sujet, ni leur milieu<sup>1</sup> ne peuvent être considérés comme des entités indépendantes les uns des autres. J'approfondirai ces problématiques tout au long du présent mémoire en m'appuyant entre autre sur certaines notions avancées par les théories de l'information, de la communication et de la sémiotique pour mettre en lumière la porosité des interrelations entre l'objet et le sujet. Cette porosité constitue une des problématiques importantes de la présente recherche et je tenterai de souligner de quelles façons leurs constantes relations définissent le sens qui s'en dégage. L'immatérialité du son et de la musique donc comme premières expérimentations puis la matérialité de l'objet comme transition vers l'objet sonore.

## 1.2. La matérialité de l'objet

Qu'est-ce que l'objet? Du point de vue philosophique l'objet est le contenu de notre pensée et il s'oppose au sujet pensant. Mais l'objet est plus souvent compris comme quelque chose qui nous est extérieur et qui s'offre à la vue. L'objet peut aussi être une fabrication matérielle de l'homme et posséder une fonction. Fonction qui peut

---

<sup>1</sup> L'utilisation que je fais des mots « sujet » et « objet » n'inclut pas leur côté philosophique mais davantage l'objet matériel comme, par exemple, le tableau et le sujet comme étant ce qui y est peint.



être mnémonique, pratique ou rituelle : ce peut être un objet utilitaire, un souvenir, un objet de culte, un objet esthétique, etc. Dans ce sens l'objet est aussi quelque chose que l'on investit d'un sens. Non seulement l'objet sert à quelque chose mais il dit quelque chose sur celui ou ceux à qui il sert. Il peut donc aussi être un signe. À partir de cette conception de l'objet il m'est devenu difficile, voir impossible de considérer séparément le sujet et l'objet dans ma pratique artistique. L'objectif devait donc être qu'ils forment un tout indissociable. Plus question de faire un tableau sans considérer l'objet tableau. Plus question de faire un travail sculptural sans considérer la matière, et plus question de faire une œuvre sonore sans considérer la matière sonore, mais aussi le dispositif d'enregistrement et de retransmission comme un signe.

Mais comment arriver à ce que le sujet d'une œuvre ne devienne l'objet lui-même sans pour autant le transformer en exemple moderniste à la recherche de la pureté du médium, en une sorte de tautologie autoréférentielle? Ce questionnement représente l'origine de ce projet. Les premières expériences menées autour de cette problématique m'ont semblées mettre en lumière une certaine perméabilité entre le sujet et l'objet. Comme si en se fusionnant à la matérialité de son support, la virtualité d'un sujet le rendait perméable, plus fuyant et moins immobile dans le temps et dans l'espace. La première expérience de ce type fut réalisée avec le projet vidéographique *Surfaces et limites*<sup>2</sup>. Le projet prenait la forme d'une installation vidéographique in-situ pour un moniteur et un haut-parleur. Le projet, en questionnant directement le sujet, l'objet et le milieu, remettait en cause leurs statuts respectifs et pointait leur interdépendance. La matérialité du moniteur s'insérait dans la fiction vidéographique qui semblait se matérialiser directement dans le milieu qui, de son côté, paraissait devenir fictif. Les repères habituels de l'espace, du temps, de la fiction et de la réalité semblaient en être grandement brouillés. Cette expérience

---

<sup>2</sup> *Surfaces et limites*, 2003 - Consultez la section œuvres citées sur le dvd



me confirma que mon intérêt pour les interrelations entre le sujet, l'objet et le milieu était fondé, que chacun d'eux étaient profondément liés et qu'ils ne pouvaient absolument pas être considérés comme des entités indépendantes. Cette considération fit office de transition sans retour possible dans mon cheminement artistique et d'un changement majeur de point de vue sur mon travail de création mais aussi sur celui des autres. Il m'était devenu impossible d'ignorer l'objet, impossible de réaliser une monobande vidéographique sans considérer l'objet moniteur, impossible de réaliser un tableau sans considérer son support. L'objet était tout à coup devenu aussi signifiant que le sujet. Il devait être aussi considéré comme un sujet. Il me fallait donc maintenant trouver une façon de relier ces deux niveaux souvent traités en parallèle.

### 1.3. *Noize kultur, culture de bruits et d'autres parasites*

L'installation *Noize kultur, culture de bruits et d'autres parasites*<sup>3</sup>, réalisé en 2002 donne un bon aperçu de la profonde mutation qu'a subie mon travail artistique. L'œuvre consistait en une installation pour six objets sculpturaux et six bandes sonores. À chacun des objets étaient greffés plusieurs haut-parleurs qui diffusaient une bande sonore créée spécialement pour faire éclater la linéarité du champ sémantique de leurs objets hôtes. Les sculptures sonores, qui sont toutes tirées d'objets usuels – lits, four micro-onde, coffre d'outils, bac à fleur, ventilateur – furent altérées et déconstruites au point de devenir de petits théâtres sonores au sein desquels les haut-parleurs faisaient figures d'acteurs immobiles. La bande sonore, renvoyant à son hôte à différents niveaux, en élargissait les sens possibles rendant ainsi perméables leurs statuts individuels. La matérialité de l'objet se confondait avec l'immatérialité du son. Trois problématiques importantes émergèrent de ce projet. Les deux premières, exposées plus haut, questionnaient d'une part la perméabilité des rapports sémiotiques entre le sujet et l'objet et d'autre part les statuts particuliers de

---

<sup>3</sup> Pour plus d'informations consultez la section œuvres citées sur le dvd



l'objet et du son, soit la matérialité de l'un et l'immatérialité de l'autre. La troisième problématique, dont une des mutations allait devenir fondamentale dans mes recherches, consistait en un questionnement de la notion de bruit communicationnel. Cette notion de bruit fit son apparition assez tôt, d'abord dans mon travail musical avec certains projets d'improvisation et de « noize » et ensuite dans mon travail visuel à l'intérieur de la plupart de mes projets. Une chose doit être ici clarifiée avant d'aller plus loin : les rapports qu'entretiennent la théorie et la pratique dans mon travail.

#### **1.4. Rapports théorie/pratique**

Les rapports entre théorie et pratique ne sont jamais très clairement définissables en création. D'une part, parce qu'il s'avèrerait probablement sans intérêt d'illustrer une théorie dans une forme artistique. L'art se veut polysémique, il propose différents niveaux d'ouverture, tandis que l'illustration doit être la plus claire possible, elle est habituellement utilisée pour appuyer ce qui est développé dans un texte. D'autre part, l'art ne se forme pas à partir du vide, mais à partir d'un bagage personnel et culturel dans lequel la part réflexive peut prendre une place plus ou moins importante. Néanmoins, dans un contexte de recherche artistique, l'artiste est appelé à jeter un regard méthodologique sur sa pratique, à tenter d'en comprendre un peu mieux les rouages. Il est évident que chaque pratique possède sa propre méthodologie et que celle-ci est probablement en perpétuelle transformation. Tentons tout de même d'éclaircir la question des rapports entre la théorie et la pratique dans le cadre de mes recherches. J'aimerais affirmer que mon travail artistique ne naît pas de la théorie mais ce ne serait pas tout à fait vrai. Mon travail en naît en partie cependant mes intérêts théoriques sont stimulés par ma pratique qui n'est jamais un objectif prédéfini à atteindre. L'objectif de la pratique n'est pas de confirmer ou d'infirmer quelque chose mais d'arriver à la création d'une proposition artistiquement intéressante tant au niveau formel qu'au niveau des questions qu'elle soulève. Il peut donc y avoir de



multiples transformations du projet de base sans se soucier de la solidité des appuis théoriques. Par contre un projet finalisé, qui n'est qu'une étape d'une démarche artistique, ou une mutation du regard que je porte sur mon travail, fera souvent naître de nouveaux intérêts théoriques qui à leur tour fertiliseront le terreau où germeront de nouvelles idées. La transformation générée par la théorie se situerait donc plutôt du côté du regard que je porte sur ma propre pratique. En transformant mon point de vue, la théorie transforme indirectement ma pratique, transformation qui à son tour générera de nouveaux intérêts théoriques. Il s'agit donc d'une interrelation continue, d'une circularité évolutive. L'intérêt pour la théorie a toujours été présent dans mon évolution de praticien-chercheur. Je pense le monde à travers une pratique artistique qui me pousse à prendre connaissance des recherches existantes dans différents domaines. On se rendra compte dans cette recherche que mes intérêts théoriques ne se limitent pas à l'intérieur de mon champ de recherche comme ce devrait normalement être le cas dans un domaine scientifique. Mes intérêts théoriques se situent en périphérie de mon champ de recherche pratique. L'art n'est pour moi qu'une des façon d'éclairer l'obscurité du monde, de tenter d'en démystifier certains rouages. Une des problématiques fondamentales sur laquelle portent mes recherches en arts visuels, et ce depuis mes débuts, est notre rapport médiatisé à la réalité. J'aurais pu ajouter notre rapport de plus en plus médiatisé à la réalité mais je ne suis toujours pas convaincu qu'il est plus médiatisé qu'il ne l'était. Peut-être est-ce plutôt le média qui a changé, peut-être que nos rapports au réel ne peuvent qu'être médiatisé et ultimement peut-être que ce que nous nommons réalité n'existe que comme concept et que de tout temps c'est cette médiatisation qui contribue à le construire... Ces questions fondamentales, auxquelles je ne tenterai même pas de répondre pas dans ce mémoire, se complexifient et s'opacifient au fur et à mesure de l'avancement de mes recherches. Ce n'est donc pas par des recherches approfondies en philosophie, en histoire ou en sociologie que je creuse ces questionnements, mais par l'art. En jouant directement avec les matériaux et les outils de cette médiatisation, en la déconstruisant, je la questionne, j'en interroge les ramifications. Et c'est sur ces



ramifications que voguent mes intérêts théoriques. Évidemment, ces questions fondamentales n'apparaissent pas clairement au début d'une démarche artistique. Elles sont en train d'y germer tranquillement, mais ne prendront une forme claire que beaucoup plus tard. C'est pourquoi j'ai pensé qu'il était important de commencer par contextualiser mon travail pratique et mes intérêts théoriques dès le début de cette recherche. La première branche théorique à laquelle je me suis suspendu fut donc le concept de bruit.

### 1.5. Le bruit comme genèse théorique

Le concept de bruit fut le catalyseur de tous mes intérêts théoriques ultérieurs et découle directement de mes premières expériences musicales où l'improvisation et la culture bruitiste en vinrent à prendre de plus en plus d'importance. Dans son essai intitulé *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*, Jacques Attali en propose la définition suivante :

Un bruit est d'abord tout simplement une sonorité (un ensemble de sons purs simultanément émis, de fréquences déterminées et d'intensités différentes) gênant l'écoute d'un message. Cela peut être un bruit sonore, mais aussi une donnée transmise sur un réseau de télécommunications, ou encore un message chimique transmis à l'intérieur d'une cellule.<sup>4</sup>

Il ajoute qu'un message peut aussi devenir un bruit s'il en empêche la compréhension d'un autre en s'y superposant ou en l'altérant et qu'un bruit peut devenir un message s'il parvient à trouver un sens dans un code connu du récepteur et devenir un nouveau langage. Nous n'avons qu'à penser aux visiteurs d'une exposition d'art actuel qui utilisent des codes différents et qui chercheront le sens à un niveau plus global que seulement dans les messages qui y sont transmis. Le bruit n'existe donc que

---

<sup>4</sup> Jacques Attali, *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2001, p.52.



conceptuellement et n'est nuisible que par rapport au système dans lequel il s'inscrit. L'auteur parle aussi du bruit comme *simulacre du meurtre*<sup>5</sup>, comme source de destruction, de désordre, comme arme (ce qui se confirme physiologiquement!) mais aussi, pour plusieurs civilisations, comme « source d'exaltation, forme de médicament, de drogue, de voyage, instrument d'extase, de dépassement [...] »<sup>6</sup>. Le bruit possède donc un potentiel de destruction important. Mais il peut aussi devenir signifiant si la forme qu'on lui donne est suffisamment consistante pour constituer un code<sup>7</sup>. Ce fut probablement un des objectifs (à l'époque inconscient) de ma collaboration au projet *L'angle mort* et sa suite *L'habitat naturel*<sup>8</sup> ainsi que de la plupart de mes projets jusqu'à maintenant, y compris ceux strictement musicaux. Mais, et je l'ai souligné plus haut, le bruit n'est bruit que dans un système où son contenu informationnel est jugé impertinent. On ne peut donc pas questionner le concept de bruit sans questionner le système dans lequel il s'insère. C'est, en quelque sorte, l'architecture du système dans lequel évolue le message qui détermine ce qui est signifiant et qui est insignifiant. Le bruit devient donc une problématique négative, une façon détournée de questionner les modalités de communication et donc de compréhension et de transmission de l'information. Mettre l'emphasis sur le bruit ébranle les bases du système qui en est l'hôte et dont l'ordre structure le langage, fait table rase du sens et cette absence devient « présence de tous les sens possibles, ambiguïté absolue, libération de l'imaginaire [...] »<sup>9</sup>, il peut alors naître de nouveaux langages, se former un nouvel ordre. « Noise is the forest of everything. The existence of noise implies a mutable world through an unruly intrusion of another, another that attracts difference, heterogeneity, and productive confusion; moreover, it

---

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 51

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 55

<sup>7</sup> Nous reviendrons à la notion de code ultérieurement

<sup>8</sup> Pour plus d'informations consultez la section œuvres citées sur le dvd

<sup>9</sup> Jacques Attali, *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2001, p.54



implies a genesis of mutability itself. »<sup>10</sup> Le bruit est donc la contrepartie d'un système structurant l'ensemble des stimulus pour rendre le monde intelligible. Cette structuration implique nécessairement le rejet ou la marginalisation de certains de ces stimuli. Comme il est évidemment beaucoup plus difficile de prendre conscience d'un système tout en en faisant partie, et comme il est impossible de s'en distancier pour l'analyser objectivement, l'étude de ses rejets, de ce qui ne cadre pas dans cette structure devient révélatrice de son architecture. Mais que représente cette architecture? Est-elle la manifestation d'une réalité qui nous est extérieure ou n'en est-elle qu'un reflet, plus précisément un reflet de sa construction? Au sujet de cette construction, le courant constructiviste expose quelques conceptions unifiantes de la réalité. On n'y sépare plus sujet et objet, observant et observé. On réfute une approche réaliste métaphysique du monde qui attendrait de la connaissance qu'elle produise une image « vraie » d'un monde « réel » qui serait indépendant du sujet connaissant. On n'y considère plus la connaissance comme la recherche de cette image vraie de la réalité ontologique mais seulement comme des manières de penser qui conviennent.

La connaissance devient alors quelque chose que l'organisme construit dans le but de créer un ordre dans le flux de l'expérience – en tant que tel, informe – en établissant des expériences renouvelables, ainsi que des relations relativement fiables entre elles. Les possibilités de construire un tel ordre sont déterminées, et sans cesse limitées, par les précédentes étapes de construction. Cela signifie que le monde « réel » se manifeste lui-même uniquement là où nos constructions échouent.<sup>11</sup>

Cette problématique fondamentale représente à elle seule un vaste champ de recherches toujours d'actualité auquel je reviendrai partiellement un peu plus loin.

---

<sup>10</sup> Douglas Khan, *Noise, Water, Meat : A History of Sound in the Arts*, Cambridge, London : The Mit Press, 2001, p. 22.

<sup>11</sup> Ernst Von Glaserfeld, « Introduction à un constructivisme radical », In *L'invention de la réalité*, Paris (France) : Éditions du Seuil, 1988, p. 41-42,

J'ai tenu à conclure cette section sur le bruit par cette problématique parce que d'une part elle représente une de mes préoccupations fondamentales de recherche mais aussi parce qu'en l'exposant ainsi j'affiche explicitement mon parti pris conceptuel.



## CHAPITRE 2

### **LA MATIÈRE SONORE ET VIDÉOGRAPHIQUE COMME ENTITÉ À TROIS FACES : CE QUI DIT, CE QUI EST DIT ET OÙ C'EST DIT.**

Le présent chapitre proposera deux différentes approches de l'utilisation que je fais du son et de la vidéo à l'intérieur de mon travail. Lors de l'élaboration de l'installation, mes recherches portent sur deux aspects que l'on pourrait qualifier de parallèles soit le signal sonore et vidéo et différents jeux de sens entre leurs champs sémantiques respectifs. J'aborderai donc dans un premier temps le signal sonore et vidéographique d'un point de vue purement matérialiste : le son et l'image en mouvement comme signal électrique et lumineux, comme matière. Dans un deuxième temps, j'aborderai ceux-ci mais en tenant strictement compte de leurs significations, du sens qui s'en dégage, de leur champ sémantique. L'objectif de ce chapitre est donc de proposer au lecteur d'entrer dans ma pratique par deux portes légèrement différentes, dont les angles d'approche proposent deux préoccupations fondamentales de mon travail qui permettront, je l'espère, de souligner et d'approfondir les problématiques fondatrices de ma pratique artistique. Bien d'autres préoccupations auraient pu faire l'objet de chapitre entier dont mon approche esthétique particulière, les notions d'appropriation des bandes sonores et vidéographiques, de mise en réseaux, de systèmes, etc. Mais, comme je l'ai spécifié plus haut, mes préoccupations ne sont pas introspectives (je ne m'intéresse que peu aux notions qui relèvent strictement du domaine artistique) mais extrospectives. Mon regard sent plutôt le besoin de questionner autre chose que la couleur sur une toile ou que la notion de temps et d'espace sonore et vidéographique. Il sent le besoin de questionner la question elle-même, de questionner l'image, pas celle que l'artiste fabrique, mais celle que nos sens fabriquent et dont l'art fait partie, celle qui contribue à construire ce que nous appelons réalité. On pourra me rétorquer que c'est



là l'objectif de tout travail artistique et l'on n'aurait pas tout à fait tort, mais je tiens à ce que ce texte en soit une affirmation explicite. L'objectif est, et je me répète, de proposer un panorama de mes préoccupations théoriques et des problématiques fondamentales qui habitent ma pratique artistique.

## 2.1 Ce qui dit : de la capture du réel à sa transmission

Une des premières préoccupations qui a habité la réalisation de l'installation *Soigner son langage* fut l'exploration de l'aspect matériel du son et de l'image vidéographique. Pour arriver à transmettre un message, le média doit transmettre un signal<sup>12</sup>. C'est ce signal qui transporte le contenu mais, en excluant le sens de ce qui est transmis, le signal devient le contenu. Il n'existe pas d'images sans signification. Si l'observateur ne trouve pas de sens satisfaisant dans le contenu il se rabattra sur la forme, et s'il n'y arrive pas plus avec la forme il se rabattra sur le contexte (pensons encore une fois aux galeries d'art. Ce n'est cependant pas là l'objectif de mon travail artistique. J'utilise aussi le contenu des bandes sonores et vidéographiques mais en parallèle à mon approche du signal.

### 2.1.1. Le signal médiatique

Le problème fondamental du développement des technologies de l'information fut de permettre la télécommunication en temps réel à travers l'espace et le temps et ce sans perte de qualité. La voie privilégiée fut de transformer le message, de l'encoder en une forme facilement transmissible, le plus souvent en signaux électriques. Les recherches ne portèrent donc pas sur le sens du message, que l'on isola, mais sur une forme, sur un code qui permettrait de déjouer l'espace et le temps. Ainsi, l'attention fut portée sur le signal, le contenant du message qui fut toujours une composante de toute communication, composante que l'on souhaite la plus transparente possible.

---

<sup>12</sup> Le signal peut se définir comme une variation d'une grandeur physique véhiculant une information.

Nous sommes donc passés du contenant écriture, parole, signes non verbaux, à une forme dont le code fut créé de toute pièce pour transmettre un message entre deux points éloignés. On encoda donc un autre code, le langage, l'écriture, l'alerte et plus tard l'image, le son et l'image mouvement. Les signaux peuvent donc être de l'ordre des sifflements d'un train, des nuages de fumée, du langage morse, du signal télégraphique et plus récemment des ondes radio et magnétiques et du bit à la base de l'informatique.

Les recherches portant sur le signal remontent au début de celles menées sur la théorie de l'information. Claude Shannon en serait un des fondateurs avec son article *A Mathematical Theory of Communications*<sup>13</sup> publié en 1948. L'auteur y élaborait, dans le cadre de recherches menées pour les laboratoires Bell, les prémisses d'un modèle théorique de l'information centré autour de la problématique de sa transmission d'un émetteur vers un récepteur.

<sup>13</sup> Claude Shannon, « *A Mathematical Theory of Communications* », En ligne. < <http://cm.bell-labs.com/cm/ms/what/shannonday/shannon1948.pdf> >, 1948, Consulté le 8 octobre 2006.



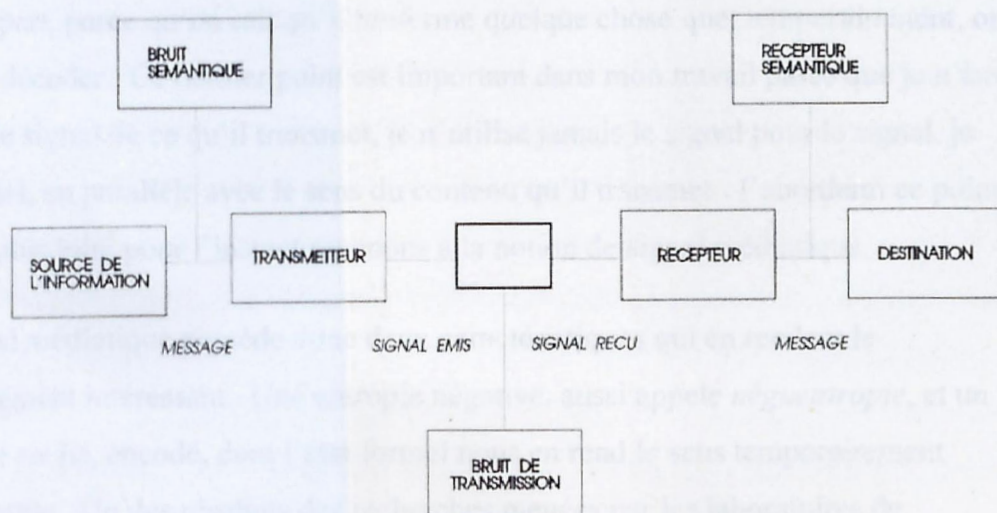


Schéma 1 : MODELE DE COMMUNICATION SELON LA THEORIE DE L'INFORMATION  
(Shannon C. et Weaver W., The Mathematical Theory of Communication, University of Illinois Press, 1949)

On remarque dans le graphique que le signal est généré par l'émetteur, transmis par le canal, qui est aussi source de bruit, et décodé par le récepteur. L'émetteur transforme le message en un état transmissible, il le traduit, en quelque sorte, dans un langage qui permet à l'information d'être transmise du point A au point B malgré le bruit. Cette traduction peut être de l'ordre de signaux lumineux, d'impulsion électrique, de nuages de fumée (!). Dans l'intervalle de transmission, ce signal n'est plus à nos yeux le message d'origine qu'il contient, il est encodé dans un langage que seul l'émetteur et le récepteur peuvent décoder. Et c'est cette altérité, cet état intermédiaire du message devenu pur signal qui m'intéresse. D'une part parce qu'il n'est pas purement aléatoire, il est la conséquence d'une transformation précise, d'un codage exact. C'est ce mystère de la boîte noire, ce signal indécodable pour l'homme sans assistance technologique qui m'intéresse parce qu'il représente une forme de langage qui, même si il fut complètement créé par l'homme, demeure indéchiffrable



sans l'assistance d'une autre de ses créations : l'émetteur/récepteur médiatique. Et d'autre part, parce qu'on sait qu'il renferme quelque chose que, temporairement, on ne peut décoder. Ce dernier point est important dans mon travail parce que je n'isole jamais le signal de ce qu'il transmet, je n'utilise jamais le signal pour le signal, je joue aussi, en parallèle avec le sens du contenu qu'il transmet. J'aborderai ce point un peu plus loin, pour l'instant revenons à la notion de signal médiatique.

Le signal médiatique possède donc deux caractéristiques qui en rendent le détournement intéressant. Une entropie négative, aussi appelé *néguentropie*, et un message caché, encodé, dont l'état formel nous en rend le sens temporairement inaccessible. Un des résultats des recherches menées par les laboratoires de communication fut de souligner que le bruit fait non seulement partie de toute communication mais que l'information en est son négatif. Le signal est donc composé de deux parties : le bruit et l'information. C'est l'ordre dans le désordre qui permet la transmission de l'information. Et c'est sur ces variations contrôlées et redondantes dans le flux indifférencié du bruit que porte une partie de mon intérêt pour le signal.

### **2.1.2 Le signal sonore comme impulsion électrique et l'image vidéographique comme variation lumineuse de points sur un écran**

Que se passe-t-il avec le message si pendant sa transmission, alors qu'il est à l'état de signal, il est détourné vers un récepteur obéissant à un autre code? Plus précisément, que se passe-t-il si le signal est non seulement détourné mais fusionné avec un autre type de signal puis acheminé vers un récepteur obéissant à un autre code?

L'installation *Soigner son langage* met en œuvre ce type de détournements et de fusions de signaux médiatiques. Pour les besoins de cette section restreignons notre observation du dispositif sous le seul angle du signal et de sa transmission. Le point de départ du parcours, l'origine du processus, est une bande audiovisuelle, donc son et image synchronisés (en réalité deux bandes qui agissent sur deux processus



distincts)<sup>14</sup>. Le son des voix et l'image télévisuelle sont d'abord transformées en signaux électriques par divers dispositifs électroniques.<sup>15</sup> Ces deux signaux se rencontrent en entrant dans un récepteur spécialement conçu pour les fusionner et les transformer en un message autre, non seulement différent au niveau de la signification mais aussi de la forme. D'une forme audiovisuelle, donc sons et images en mouvement, la transmission se transforme en caractères d'écriture sur papier et sur écran. D'un point de vue fonctionnaliste la communication est un échec. Mais c'est un échec révélateur : il lève le voile sur la transformation que doit subir un message pour déjouer l'espace et le temps, il dévoile ce qui doit être discret, voire transparent : l'encodage machine. (Nous pourrions ajouter, en poussant le questionnement, que le dispositif questionne les modalités de toute communication. Car il est évident que ce n'est pas seulement la communication médiatique qui encode le message, mais toute communication...) Notons au passage que la transformation de l'information d'un état à un autre est possible grâce à un phénomène de transduction. Le transducteur est un dispositif convertissant une grandeur physique en une autre. Il est en quelque sorte une borne entre deux états stables, la transduction représente donc un moment délicat lors d'une transmission qui se veut efficace. Mon travail installatif s'approprie et détourne le signal par cette ouverture. Nous reviendrons à la notion de transduction plus en profondeur au quatrième chapitre puisque c'est une des problématiques fondamentales de cette recherche et de mon travail pratique. Pour l'instant revenons au dispositif lui-même. J'ai rapidement souligné ci-haut que l'ouverture par laquelle je détournais le signal était créée par son changement d'état généré par la transduction. En effet, la transduction, à l'intérieur du dispositif qui nous concerne, transforme les ondes sonores de la voix et la luminosité de téléviseurs

---

<sup>14</sup> Évidemment, un enregistrement audiovisuel est un processus de transmission d'information qui est déjà engagé. Il y'a déjà eu transformation de l'information : le son et l'image furent à l'origine encodés et emmagasinés sur une bande magnétique.

<sup>15</sup> Pour plus d'information technique à propos du fonctionnement de l'installation consultez le chapitre 5.



en fluctuations électriques et vice-versa. Le facteur fondamental qui en permet le détournement est la compatibilité du signal. C'est-à-dire que l'état du signal doit correspondre à ce qu'est en mesure de recevoir le récepteur, en ce qu'il a été conçu pour décoder. Il serait impossible de faire interagir directement les variations lumineuses d'une image télévisuelle ou les ondes sonores d'une voix avec une machine à écrire, le signal est incompatible. Par contre, si l'état du signal est transformé en fluctuations électriques nous nous rapprochons du langage électronique d'une machine à écrire dont les touches sont des interrupteurs.<sup>16</sup> La réalisation de l'installation *Soigner son langage* a donc nécessité la création de transducteurs spécifiques respectant les spécifications internes des récepteurs qui furent choisis dès le départ : les machines à écrire.

### 2.1.3. La fusion du son et de l'image

L'aspect du dispositif et de ses diverses formes de traitement du signal qui est probablement le plus intéressant est la véritable fusion entre le signal sonore et le signal visuel. Effectivement, les caractères générés par les machines à écrire sont le résultat de la rencontre des variations sonores et des variations lumineuses. C'est la luminosité d'un endroit précis de l'écran couplée un moment précis dans le temps où le son atteint la bonne intensité qui détermine quelles lettres peuvent être et seront effectivement imprimées et quand elles le seront<sup>17</sup>. Il s'agit donc, en quelque sorte d'une fusion de l'espace visuel et du temps sonore. Cette fusion est une des problématiques de base dans les recherches portant sur le son au cinéma. Michel Chion qualifie le moment où elle advient de *synchrèse*<sup>18</sup>, contraction des mots synchronisme et synthèse. Néanmoins, toute la réflexion autour de ce concept tourne

<sup>16</sup> Ce n'est évidemment pas si simple, l'électronique représente à elle seule un vaste champ technique dans lequel je ne me suis embarqué qu'à moitié. Merci à mon technicien !

<sup>17</sup> Pour plus d'informations techniques sur le fonctionnement du dispositif consultez le chapitre cinq.

<sup>18</sup> Michel Chion, *Le son*, Paris : coll. fac. cinéma-image, Éd. Nathan université, 1998, p.55



autour du sens. Le sens que le son ajoute à l'image, le sens que l'image ajoute au son. Le type de fusion son/image mis en scène dans mon dispositif n'est pas de cet ordre. Il est plutôt pré-langagier. Nous ne sommes pas devant une réalité augmentée de l'image mais devant une fusion des codes et des signaux de deux langages. Fusion dont le résultat n'est pas la découverte d'une forme d'énergie inépuisable mais d'un texte dactylographié qui, considéré indépendamment du dispositif qui l'a produit, semble de l'ordre du pur bruit insignifiant. Mais considéré comme étant une partie du dispositif ce texte devient un signal incarné dans un code connu, un signal mis à nu. Nous sommes donc en face d'une *fusion* entre le signal lumineux d'un endroit précis de l'image et le signal sonore d'un moment précis de la trame sonore, la fusion subite et temporelle de deux signaux indépendants mais synchronisés.

#### 2.1.4. Le signal rejeté

Abordons un dernier aspect concernant le signal, sa transmission et son analyse. Nous n'avons parlé jusqu'à maintenant que des transmissions qui fonctionnent, le fonctionnement n'étant pas seulement ici la transmission effective d'un message, comme ce serait le cas dans une analyse purement fonctionnaliste de la communication mais, de la transmission effective d'un signal et de sa réception. Que se passe-t-il avec la partie du signal qui n'est pas acheminée vers le récepteur et qui n'est pas transformée? Comme nous le verrons au chapitre suivant, les processus de perceptions fonctionnent selon une procédure de différenciation, de contraste d'un stimulus avec son environnement, avec le fond dans lequel il s'intègre. C'est autour de cette notion de différenciation stimulus/fond qu'a été mis en forme ce qui n'est pas analysé et transformé à l'intérieur du dispositif central, ce qui est rejeté. Car ce n'est pas tout le flux du signal qui est transformé. Certaines parties en sont littéralement éjectées car elles ne répondent pas aux critères de lisibilités des différents systèmes décisionnels. Ces restants de signaux, ces rebuts ne cessent pas d'exister pour autant. Ils prennent forme dans ce que l'on pourrait qualifier comme étant l'environnement



de la machine. Mais ce n'est pas ici un environnement passif. Il est, en quelque sorte, actif parce qu'il est incarné. Il devient alors une donnée supplémentaire que l'on peut aussi détourner. C'est ce qui arrive dans l'installation *Soigner son langage*, les signaux qui sont rejetés par un dispositif de filtrage de l'intensité sonore agissent directement sur des éléments qui délimitent l'espace qui accueille le dispositif. Ils en percent l'homogénéité, le détruisent tranquillement. Le fonctionnement est relativement simple. Les signaux qui ne sont pas analysés par le dispositif d'écriture sont acheminés vers un autre dispositif de spatialisation sonore relié à des haut-parleurs qui, par la vibration de leurs membranes et à une lame de scie qui lui est reliée, coupe littéralement le mur de gypse. La spatialisation est quant à elle dépendante de l'image vidéo sur laquelle s'inscrivent des lettres (un des *output* du dispositif central). L'environnement lui-même est donc atteint et transformé par les signaux. De cette façon il passe d'un mode passif d'interaction avec le dispositif à un mode actif. Mais soyons honnête, l'environnement n'est jamais inactif dans la perception et surtout la réception d'une communication. La galerie d'art interagit directement avec nos codes de compréhension, le milieu et le contexte sont non seulement actifs, ils transforment et dictent le sens de ce que l'on perçoit...

Mais toute cette attention portée au signal ne resterait qu'un pur jeu formel si une attention équivalente n'était pas aussi portée sur le sens de ce qui est transmis. En effet, comme je l'ai souligné plus haut, la conceptualisation de l'installation *Soigner son langage* s'est déroulée sur deux fronts parallèles. Le signal électronique et le sens des bandes audiovisuelles. Abordons maintenant la question du sens.

## 2.2. Ce qui est dit ou le sens comme question inextricable

La question du sens représente un labyrinthe duquel il n'est pas facile de se sortir. Cette question habite l'humanité depuis la nuit des temps et c'est souvent par le dogme qu'on répond à son incertitude. Les mythes, les divinités, la foi et plus récemment la science servent de stabilisateurs aux tangages et vacillements de notre



compréhension du monde. Mais le concept de sens revêt plusieurs significations plus ou moins globalisantes. La plus instable et « dangereuse » est sans aucun doute celle effleurée ci-haut : le sens de l'existence. Par contre, la question du sens peut aussi fouler des routes moins hasardeuses. D'un point de vue physiologique, les sens représentent les « systèmes récepteurs unitaires d'une modalité spécifique de sensations (correspondant, en gros, à un organe déterminé). »<sup>19</sup>. Les similitudes entre certains de ces concepts et ceux abordés à l'intérieur de ce mémoire mériteraient certainement un approfondissement mais ce ne sera pas le cas ici. C'est surtout le point de vue sémiotique qui se révéla être, dans un premier temps, intéressant pour ma recherche. Le sens y est défini comme « une idée ou un ensemble d'idées intelligibles que représente un signe ou un ensemble de signes. »<sup>20</sup> On parle ici, en somme, de la signification. Il va sans dire que l'exploration de la sémiotique me mena sur d'autres pistes tout aussi intéressantes (même plus intéressantes) mais je ne les aborderai qu'en conclusion de ce chapitre que d'une manière superficielle, en les présentant comme des portes ouvertes, des pistes fraîches que je ne commence qu'à fouler.

### 2.2.1. L'enjeu communicationnel de la notion du sens

Comme je le soulignais plus haut, lors de l'élaboration de mon installation *Soigner son langage*, deux préoccupations parallèles retenaient mon attention. La première, nous l'avons déjà vue, consistait en un questionnement de la matière sonore et vidéographique à l'état de signal. La deuxième, qui sera l'objet d'étude de ce chapitre, consistait en un questionnement des *constellations* de sens qui habitent les trames sonores et vidéographiques qui servent de points de départ à mes installations processuelles.

---

<sup>19</sup> Josette Ray-Debove et Alain Rey (sous la dir.), Le nouveau Petit Robert, Nouv. éd. Rem. Et amp., Paris : Dictionnaire Le Robert, 2000, p. 2320

<sup>20</sup> *Id.*



Limitons d'abord, pour deux raisons, notre recherche sur le sens à son enjeu communicationnel. Premièrement, parce que les bandes audio et vidéo que j'utilise sont strictement informationnelles, ce sont des leçons sur différents aspects du langage, donc de purs produits communicationnels. Les leçons sont faites d'abord pour nous transmettre de l'information, et l'information qui est ici en jeu concerne le langage lui-même, il s'agit donc d'une sorte de métalangage. Deuxièmement, parce que mon approche de cette notion concerne surtout leurs champs sémantiques. Définissons d'abord cette notion : un signe possède un champ de possibilités de significations de différents niveaux. Ce n'est que différents facteurs comme le contexte et le bagage culturel du récepteur qui en limite les sens possibles<sup>21</sup>. Le champ sémantique pourrait donc être défini comme la somme des sens possibles que présente un signe avant d'être fixé par les facteurs culturels et contextuels. Nous verrons un peu plus loin pourquoi cette notion est capitale dans le cadre de ma pratique.

Ceci étant dit, il est évident que cette section de la recherche ne tournera pas autour d'un langage purement technique, excluant l'homme du processus communicationnel, comme ce fut le cas de la section précédente. Mais plutôt autour de l'homme comme émetteur et récepteur avec toute la complexité qui lui est propre. La communication, observée d'une manière plus globalisante, ne se résume pas à un échange d'information unidirectionnel entre un émetteur et un récepteur comme l'ont d'abord affirmé les théoriciens de l'information. Les fondateurs de la théorie de l'information, Claude Shannon et Warren Weaver, ont d'abord affirmé dans leur ouvrage *A Mathematical Theory of Communications* que la communication est la transmission d'une information entre un émetteur et un récepteur. Il est important de noter que ces recherches sont le résultat des préoccupations techniques d'ingénieurs en télécommunication voulant mesurer l'information et étudier à quelles lois elle est

---

<sup>21</sup> Nous approfondirons ces notions ultérieurement



soumise. Le schéma qu'ils ont élaboré est réducteur, du moins dans le cadre d'une recherche sur le sens, dans la mesure où l'information n'est pas la communication, la communication n'est pas unidirectionnelle et qu'il ne tient aucunement compte du sens. Pour ces raisons nous allons laisser cette approche<sup>22</sup> de côté et nous concentrer sur une approche qui propose certaines réponses à la complexité de la communication humaine. L'approche de la communication, et par extension du sens, qui semble la plus féconde dans le cadre de cette recherche semble celle proposée par la sémiotique.

### 2.2.2. L'approche sémiotique de la question du sens.

Une des premières pistes théoriques que j'ai foulées en parallèle de mon travail pratique fut la question de la signification. Comment fonctionnent les signes que je mets en scène, comment se forment-ils et d'où proviennent leurs sens? Ces questions émergèrent surtout lors de la réalisation de mes premières expérimentations où je mettais en relation divers objets et bandes sonores et vidéo. Le résultat de ces interrelations semblait ouvrir le champ de signification de chacune des composantes. Les objets, qui étaient pourtant d'ordres pratiques ou usuels, prenaient des sens différents en étant directement *connectés* à des sons ou des images vidéo tandis que les bandes audiovisuelles gagnaient différents niveaux de significations et semblaient nous parler davantage de leurs contextes de production. Ce constat, somme toute anodin, orienta donc pour un moment mes recherches du côté de la sémiotique. Veuillez noter que cette section est strictement théorique et peut sembler ne présenter que de lointains rapports avec ma pratique. Ce n'est qu'aux sections suivantes que je porterai un regard en lien avec ce qui sera exposé ici.

---

<sup>22</sup> Nous pourrions dire « ces approches » parce que l'approche linguistique de Jakobson aura été aussi rapidement écartée car le schéma sur lequel elle repose est directement inspiré de celui de Shannon et Weaver et présente certaines omissions troublantes : la multiplicité des canaux et des codes mis en œuvres simultanément au cours d'un même échange, la non-linéarité de la communication, la notion de feedback, etc.



La sémiotique se donne cette mission : «Étudier la signification, décrire ses modes de fonctionnement, et le rapport qu'elle entretient avec la connaissance et l'action. »<sup>23</sup>

Sans entrer dans une sémiotique de haut niveau, ce que de toute manière je n'ai pas fait, nous pourrions commencer par tenter de définir le signe. Le signe est d'abord un substitut, c'est une chose qui vaut pour une autre chose. Par exemple le mot « table » remplace l'objet table. « Si on définit le signe comme le substitut d'une chose dont on n'a pas nécessairement l'expérience directe, on énonce du même coup que le signe n'est pas la chose [...] et qu'il permet de manipuler les choses de manière économique [...] »<sup>24</sup>. Le signe induit donc inévitablement une distance avec les choses, distance qui permet un regard particulier sur elles. Il nous faudrait donc immédiatement ajouter à cette définition que le signe est une chose qui vaut pour une autre chose aux yeux de quelqu'un placé dans un contexte particulier. Entre ici en jeu la notion de code que l'on pourrait définir, de façon simpliste, comme un « ensemble de règles permettant de produire ou de déchiffrer des signes ou des ensembles de signes »<sup>25</sup>. Il y a signe dès que le récepteur décide de projeter un code sur une chose ou un phénomène extérieur. La notion de code renvoie donc inévitablement à celle de culture. C'est notre culture qui donne le statut de signe à des phénomènes extérieurs. C'est aussi la culture qui structure l'univers qui nous offre qu'un spectre continu de stimulus. C'est, en quelque sorte, la culture qui détermine quels stimuli comportent une information. Dans cette perspective non seulement le signe est le substitut d'une chose ou d'un phénomène extérieur pour un individu dans un contexte donné mais il contribue à structurer l'univers et à établir l'existence même de ces réalités.

---

<sup>23</sup> Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Paris : Seuil, 1996, p.10

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 34

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 36



En associant une portion de l'univers matériel (l'univers des sons, des couleurs, des formes, des odeurs) à une portion de l'univers conceptuel (l'univers des idées, des représentations mentales, des affects, des valeurs, de l'organisation des objets), le signe organise – il structure – à la fois l'univers matériel et conceptuel.<sup>26</sup>

En se préoccupant de la structuration de l'univers, la sémiotique se propose donc de tenter de répondre à une des questions fondamentales qui habitent ma pratique depuis le tout début : Comment connaissons-nous le monde? Mais revenons à la signification. Un récepteur attribue une signification à un signal précis dans une communication en trois étapes simultanées que nous découperons ici pour les besoins de l'analyse. La première étape est nommée *la décision sémiotique*. Pour signifier et communiquer une information, le signal doit non seulement répondre à des conditions prévues par le code mais se présenter dans un contexte particulier à ce code. Mais, même s'il répond aux conditions d'un code précis, un signal donné peut admettre toute une série de significations. C'est que le code prévoit des *significations potentielles* d'un très haut degré de généralité. Pour qu'il y ait une communication valable il faut que le récepteur dégage une *signification actuelle*. C'est aussi le contexte qui détermine ici cette signification particulière. En effet, le contexte fournit des informations complémentaires qui vont permettre au message de fonctionner, d'en dégager une signification particulière. « [...] la communication sémiotique, c'est-à-dire la transmission d'une *signification actuelle* précise attribuée à un signal perçu, provient de la sélection que les significations contextuelles opèrent dans les significations possibles de celui-ci. »<sup>27</sup>

Mais d'où vient le sens? Comment le sens émerge-t-il de l'expérience? La sémiotique générale, telle que celle qui est abordée ici, propose une réponse que l'on

---

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 41

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 85



pourrait qualifier d'*interactionniste*. À la différence des réponses de types idéalistes, qui avancent que ce sont nos concepts qui font exister les choses, et de celles de types empiristes qui proposent que c'est l'existence des choses qui suscitent celle des concepts, l'approche interactionniste suggère que « [...] le sens provient d'une interaction entre les stimuli et les modèles. »<sup>28</sup>. Cette interaction se ferait en un mouvement double, du sujet au monde et du monde au sujet. Dans un premier temps les stimuli sont captés et analysés par le sujet qui leur attribue une place dans le modèle dont il dispose. Dans un deuxième temps, c'est le modèle qui est modifié par des données supplémentaires fournies par la perception et l'observation. Le signe émerge donc de l'expérience du monde et le lieu de l'expérience du monde est l'activité perceptive de notre corps. Cette approche sémiotique est donc très étroitement liée avec la cognition.

Les mécanismes cognitifs fonctionnent selon un principe de différenciation. Nos organes perceptifs et notre système nerveux central sont équipés pour détecter les invariants, les qualités dans un champ donné. Par exemple, nos yeux ne se contentent pas de détecter une multitude de points de couleurs et de luminosité différentes mais bien ceux qui sont de couleurs et de luminosité semblables, donc de qualité similaire. Ainsi, détecter une qualité dans un champ donné permet d'en distinguer une entité et de l'isoler par rapport à son environnement. « On peut en quelque sorte dire que l'entité est une qualité devenue chose : une qualité réifiée. Voilà l'origine du savoir humain : la conjonction de ces deux acquisitions simultanées – qualité et entité – constitue une connaissance élémentaire. »<sup>29</sup> Entre ensuite en jeu la mémoire qui, grâce à sa capacité de stockage, permet de comparer entre elles des qualités et donc des entités ce qui permet la formation des classes (plus ou moins floues ou restrictives) qui intégreront ces entités.

---

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 100

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 102



Mais cette classification est plus complexe. Les notions de qualité et d'entité sont en constantes interactions avec ceux du même champ de perception. Il est évident qu'une lettre sur une feuille blanche possède une qualité propre et est donc une entité classifiable mais il en est de même pour la feuille elle-même qui possède aussi une qualité qui lui est propre. On peut donc dire que les entités ne sont distinguables que par les interactions qui s'établissent avec le reste du champ perceptif, c'est le contraste entre chacune d'elles qui permet les distinctions et donc les classifications. Classification provisoire et fragile parce que les qualités reconnues peuvent sans cesse être remises en question et les classes rejetées au profit d'autres classes.

Terminons la description de l'approche sémiotique du sens en clarifiant trois concepts qui pourraient fournir des outils analytiques supplémentaires à notre recherche : les notions de *matières*, de *formes* et de *substances*. Le concept de matière peut être compris comme un ensemble de stimuli indifférencié et antérieur à toute structuration provenant du monde extérieur à l'homme. La matière ne signifie donc rien en soi, elle est un continuum de potentialités. Ce ne sont que des découpages permettant des oppositions et de différenciations dans cette continuité qui enclenche le processus de signification. Cette brisure de la continuité est la forme. Finalement, la substance peut être définie comme la matière transformée. Prenons l'exemple du langage verbal : la matière serait le flux sonore indifférencié, la forme serait le découpage que l'on fait des sons de la voix, leur particularisation, et la substance le phonique qui provient de ce découpage.

Finalement, l'approche sémiotique soulève plusieurs questions. Notre rapport au monde est-il toujours déterminé par le langage comme on semble ici l'affirmer? Peut-on soumettre la complexité du réel à une approche aussi structurante?



### 2.2.3. *Soigner son langage grâce à l'approche sémiotique?*

Voyons maintenant quels enjeux sont soulevés par cette approche dans le cadre de ma pratique artistique. Éclairons dans un premier temps le choix des différentes composantes de mon installation. Les choix sont évidemment faits en tenant compte des potentialités sémantiques des objets et bandes vidéographiques que je mets en scène dans mon travail mais aussi en tenant compte de leurs relations possibles. En effet, la découverte d'une composante est toujours précédée d'une recherche qui peut quelques fois s'avérer très longue. Nous avons abordé un peu plus haut la notion de champ sémantique. Définissons-la maintenant en regard de l'approche sémiotique. Le champ sémantique serait l'équivalent des *significations potentielles* définies un peu plus haut. Ces potentialités interviennent après la *décision sémiotique*, étape où un signe se particularise par rapport à son environnement, et avant que le contexte actualise, ou précise, cette potentialité. Certaines modifications dans les facteurs de base du processus de signification permettent par contre de le stopper ou de le dévier. Celle que mon travail met en œuvre, comme beaucoup d'autres travaux artistiques, est la décontextualisation. Décontextualisation du signe de son environnement, la leçon de linguistique n'est plus présentée dans le cadre d'un cours ou d'un apprentissage, et décontextualisation du récepteur, le spectateur doit analyser le signe comme faisant partie d'un système plus large que le signe lui-même, donc dans un environnement étranger. Le processus de signification est donc dévié de sa trajectoire normale et se fragilise à la contamination des autres signes environnants. Les signes en tant que tels (les bandes vidéographiques, les objets, le dispositif lui-même, etc.) demeurent à l'étape des potentialités et n'atteindront celle de la *signification actuelle* que mis en relation avec ceux environnant, donc l'installation elle-même dans sa globalité incluant le milieu et le contexte de présentation.

Il est évident que même si les composantes étaient choisies au hasard, un certain sens finirait par se dégager de l'ensemble. Néanmoins, l'objectif actuel de mon travail



n'est pas de discourir sur les potentialités sémantiques des rencontres fortuites mais de mettre en scène un jeu métalangagier, et ce faisant, de souligner certains rouages et certaines modalités de fonctionnement du langage ainsi que, par extension, de notre connaissance du monde. Le choix des composantes s'est donc toujours fait en tenant compte de cet objectif. Ces jeux métalangagiers sont particuliers à l'installation *Soigner son langage*. Bien qu'ils étaient présents dans mes installations préparatoires, ils étaient beaucoup moins cernés et assumés. J'y explorais plutôt les possibilités de relations sémantiques sans pointer directement les processus qui les rendaient possibles. D'une certaine façon, mes explorations préparatoires soulignaient davantage les questions de la signification et du champ sémantique par l'hétérogénéité de leurs composantes que l'installation *Soigner son langage*. Avec le recul, je peux avancer que cette installation colle parfaitement au trajet qu'a suivi mon questionnement. De problématiques reliées à la signification et au sens j'en suis progressivement arrivé à questionner le langage lui-même comme moteur et générateur de ceux-ci.

Et le choix des bandes vidéographiques ainsi que ce en quoi elles sont transformées y est fondamental. La nature même de la linguistique est de comprendre et de structurer le caractère polysémique du signe, c'est d'ailleurs ce dont il est question dans les bandes qui ont été choisies. Mais le dispositif qui les perçoit et les analyse fonctionne selon un code statique, un programme, dans lequel les signes ne peuvent être que monosémiques. C'est-à-dire que les processus « cognitifs » du dispositif ne font aucune différenciation entre la forme et son environnement, ils captent les stimuli comme un flux ininterrompu. À la différence d'un individu qui dégagera une forme d'un environnement, l'analysera selon un code mobile et la classera dans un modèle qui est modifiable, le dispositif ne dispose pas de cette capacité d'analyse. Cette limite soulève la question de l'importance de la mémoire comme moteur de l'intelligence permettant la comparaison, donc la structuration, de tous nos processus perceptifs et de tous nos rapports à la réalité.



## CHAPITRE 3

### TRADUCTION, TRANSDUCTION, TRANSCODAGE ET TRANSFORMATION

Venons en aux faits, à l'implication pratique de tout de ce que nous avons abordé jusqu'à maintenant. Comment ces différentes notions touchant les théories de l'information, de la communication ainsi que celles abordant le sens sont impliquées dans mon travail pratique? Comment la transduction permet de générer des transformations sémantiques et comment celles-ci s'opèrent-elles dans mes dispositifs? Portons d'abord notre regard sur les entrées et sorties, *les inputs et outputs*, en périphéries du système lui-même.

#### 3.1. *Inputs et outputs*

Les inputs sont fondamentaux non seulement au fonctionnement du dispositif mais aussi à son potentiel métaphorique. Il s'agit de deux bandes vidéographiques (donc sons et images synchronisés) traitant de différents aspects de linguistiques. Une leçon sur la constitution de la phrase et une autre sur les synonymes syntaxiques. Ces bandes ont été choisies pour plusieurs raisons : d'abord pour leur potentiel métaphorique, ensuite pour la qualité de leurs matières sonores et vidéographiques et finalement pour leurs aspects plastiques. L'aspect qui a le plus d'incidence sur le fonctionnement du dispositif est, vous l'aurez deviné, leur qualité matérielle. Le dispositif n'est pas apte à analyser le sens de ce qu'il capte, du moins il ne capte pas le même sens que celui que nous captons. Nous avons vu plus haut que le sens naît de la polysémie des signes, d'une interaction entre les mécanismes cognitifs et la mémoire. Le dispositif est évidemment dénué de mémoire et donc de possibilité de structuration de ce qu'il perçoit, aucun apprentissage n'est possible. Mais ce n'est



pas le cas du sujet qui fait l'expérience de l'installation. Le choix des bandes ne pouvait donc pas être fait qu'en ne tenant compte de ce qui fonctionnerait le mieux pour le dispositif. C'est ici qu'entre en jeu le sens des bandes vidéographiques. Ce fut cet aspect qui domina le choix des bandes, parce qu'après tout il est important de nourrir la machine mais plus important encore de nourrir le spectateur. Pourquoi avoir choisi des bandes traitant de linguistique? Comme nous l'avons vu, mes premières expérimentations tournaient autour de jeux de langage en mettant en scène le potentiel de glissements des champs sémantiques de différents objets matériels et audiovisuels. Cela avait comme résultats de faire glisser le sens des dispositifs vers des notions périphériques comme la peur et la paranoïa (*D'être sur les dents*, 2006) et l'accident de la route (*Soigner son langage, première version*, 2005). Au fil de mes recherches théoriques sur les notions de sens et de champ sémantique mon intérêt glissa subtilement vers la constitution du langage comme générateur de sens et, par extension, de la réalité. La conceptualisation de mon installation et le choix des bandes qui en seraient l'*input* suivirent donc aussi cette tangente. Il va de soi que de faire analyser par un dispositif de perception analogique électronique des leçons traitant du langage ramènerait le propos de l'installation autour du langage lui-même. De plus, au niveau métaphorique l'installation s'en trouva enrichie. Le dispositif transformait des leçons de linguistiques en ses signes de base : en lettres et en écritures. Mais la production « littéraire » du dispositif, son *output*, était plus proche de l'encodage que de la traduction. La machine ne perçoit et n'analyse que selon son propre code statique. Cet échec communicationnel, du moins au niveau du sens, met en relief plusieurs facteurs fondamentaux de la communication, du langage et de la création du sens. C'est donc par la négative que les modalités de fonctionnements du langage sont mises en perspectives. C'est par l'échec et par le bruit que l'installation en souligne le fonctionnement. C'est par les limites cognitives et analytiques du dispositif que l'œuvre tente de souligner comment, grâce au langage, nous structurons le monde et la réalité. Abordons maintenant les limites du dispositif et tentons de



comprendre pourquoi ses *outputs* sont plus de l'ordre du transcodage que de la traduction.

### 3.2. Transduction, traduction et transformation

Les systèmes perceptifs qui sont mis en scène dans l'installation fonctionnent sommairement comme tous les systèmes perceptifs : selon un principe de transduction. Les stimuli ne sont perceptibles que s'ils sont transformés en un état transmissible et analysés selon un code précis. Il en va ainsi de la vue (et des autres sens) qui transforme les rayons lumineux en impulsions électriques dirigées vers notre système nerveux central et ensuite analysées selon les codes propre à la vision. On pourrait donc dire que la perception s'accompagne toujours d'une sorte de transduction. Il en va de même pour les « organes » sensoriels de mes dispositifs. Ceux-ci transforment d'une part la luminosité d'images télévisuelles en signaux électriques et d'autre part les signaux électriques en son, plus précisément en vibrations de la membrane d'un haut-parleur. Ces impulsions électriques sont aussi analysées selon un code précis à l'origine des décisions qui se traduisent dans les *outputs*. Mais il y'a ici deux différences fondamentales et très riches au niveau métaphorique : le code qui analyse ces impulsions est programmé et statique et n'a rien à voir avec la compréhension de ce qui est perçu, le système ne perçoit pas des experts en linguistiques en train de discourir du fonctionnement de la phrase mais des variations lumineuses et sonores, il ne fait aucune différenciation de formes sémiotiques, il perçoit le fond et la forme au même niveau. De plus aucun feedback n'est possible, aucune perception ni analyse de ses *outputs* et donc aucun emmagasinage ou mise en mémoire, aucune auto-organisation. Cette dernière notion propose des pistes de recherches très intéressantes. Pour Edgar Morin l'auto-organisation naît de l'entropie, du bruit et caractérise la machine vivante dont les composantes très peu fiables (les molécules) se dégradent et se renouvellent



rapidement ce qui a pour effet de préserver la vitalité de l'ensemble.<sup>30</sup> Il en va de même pour le sujet qui est soumis au doute et à l'incertitude (ce que l'on pourrait qualifier d'entropie de la subjectivité) et qui réagit, en quelque sorte, à son milieu, à son environnement. Le sujet est autonome mais dépendant des conditions culturelles et sociales... Ce sont donc les transformations que l'organisme apporte à ses propres modèles en réaction à son milieu qui différencie les êtres dotés d'intelligences. C'est donc encore une fois par la négative que cette notion est mise en perspective dans ma pratique, d'autant plus que les organes perceptifs du système analysent des leçons de linguistiques dont l'objectif fondamental est d'apprendre à maîtriser la langue.

On pourrait donc dire, en ne tenant compte que de l'aspect fonctionnel du dispositif, que parce que le dispositif ne possède pas les facultés de perception et d'analyse sémiotique ni celle d'auto-organisation, telle que définie par la pensée complexe, ses *outputs* ne sont pas de l'ordre de la traduction, qui requiert une analyse et une compréhension de l'*input*, mais de l'encodage qui est une transformation répondant strictement à un code prédéfini. Mais cela n'est vrai que si on analyse le fonctionnement du dispositif sous la perspective strictement fonctionnaliste. Le propos est ici tout autre.

### 3.3. Transduction et transformations sémantiques

Comme nous venons de le spécifier, mon travail installatif ne peut être abordé d'une perspective strictement fonctionnaliste. Le dispositif n'a pas été réalisé en ayant pour objectif de traduire directement le sens d'images et de sons en langage écrit. Il n'y avait donc aucune prétention à inventer un système d'intelligence artificielle. Mais il ne fut pas non plus réalisé dans le but de détruire le sens de ce qui y entraît, même si c'est ce qui peut ressortir à première vue en ne se concentrant que sur le parcours du signal, les *inputs* et les *outputs*. Le sens, et surtout ses transformations, se trouve à un

<sup>30</sup> Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Éd. du Seuil, 2005, p. 44



niveau plus global, dans les interactions entre les *inputs*, les *outputs* et le dispositif lui-même. Les systèmes fonctionnalistes ne rendent habituellement visibles que les *inputs* et *outputs*. Le processus et les transformation qu'il impose aux stimuli se veulent le plus transparent possible. L'installation *Soigner son langage* propose l'inverse : une mise en évidence du système, une technicité non seulement visible mais mise à nue et une mise en espace des processus de transformations des stimuli et de transmission des signaux. Les téléviseurs ne sont pas uniquement des transmetteurs d'images mais aussi des objets dans l'espace. Les haut-parleurs ne font pas que reproduire des ondes sonores mais leurs processus de reproductions sonores, la vibration de leurs membrane, sont rendus visibles parce qu'ils deviennent des générateurs d'événements cinétiques. Les fils qui conduisent les signaux générés par des dispositifs de transductions ne sont pas confinés dans une boîte noire mais délimitent l'espace, y dessinent des formes. Toute cette mise à nue du système, son esthétisation, en rend l'interprétation très différente de celle que l'on ferait d'un système fonctionnel. On ne cherche plus à savoir si le système fonctionne correctement mais, en déambulant en son cœur, on se questionne sur ses modalités de fonctionnement, sur ses limites. Et les indices à partir desquels se soulèvent ces questions sont le système dans sa globalité, ses *inputs* (les leçons de linguistiques), ses *outputs* (l'écriture et les sons qui marquent l'environnement) et ses innombrables parcours électriques. C'est évidemment ici que se révèle l'importance du choix de ce qui entre et qui sort du dispositif, choix qui guideront les questionnements du visiteur.

## 4.2. Le fonctionnalisme technique

Quelques-uns des fils de l'œuvre vidéo-graphique et dactylo-graphique est le résultat d'une relation entre la vidéo-graphie et la typographie. C'est une rencontre dans le temps qui transforme le signal en typographie. La « table d'appariement » est le lieu de cette rencontre, le réseau de circuits électroniques. L'œuvre et les mots partent la même que sont. Cette table se compose de deux séries de lettres différentes mais indépendantes. Chaque série est dédiée à une



## CHAPITRE 4

### OUVRIR LA BOITE NOIRE

Une des questions que je n'arrive pas à esquiver et qui représente peut-être une des faiblesses de mon travail actuel est l'aspect technique. Le spectateur veut savoir comment le dispositif fonctionne. Une des raisons de ce questionnement est probablement l'emphase formelle qui est mis sur une certaine complexité technique très apparente dans mon installation. Mais tout dispositif médiatique comporte une certaine complexité qui est, la plupart du temps, cachée. En voulant ouvrir la boîte noire technique, en voulant en montrer les rouages je me suis probablement mis moi-même dans cette situation. Mon objectif n'était pas d'expliquer ou de montrer comment le système fonctionne mais de dévoiler sa présence, de le démystifier, d'en rendre les processus plus transparents. L'effet secondaire de ce dévoilement s'avère très souvent être le contraire de ce que je recherchais, l'attention du spectateur est attirée vers le fonctionnement du dispositif. J'ai donc décidé d'exposer ici le fonctionnement du dispositif. Mais prenez note que le premier objectif de mon travail, du moins mon objectif personnel, n'est pas de concevoir des systèmes complexes, mais d'expérimenter autour des notions que j'ai abordées plus haut. La complexité en est plutôt la conséquence.

#### 4.1. Le fonctionnement technique

Commençons par la fin : l'écriture vidéographique et dactylographiée est le résultat d'une fusion entre la luminosité des images vidéographiques et leurs trames sonores. C'est leur rencontre dans le temps qui transforme le signal en typographie. La « table d'opérations » est le lieu de cette rencontre, le réseau de circuits électronique l'opérateur et les haut-parleurs la main qui écrit. Cette table se compose de deux sections légèrement différentes mais indépendantes. Chacun des côtés est dédié à une

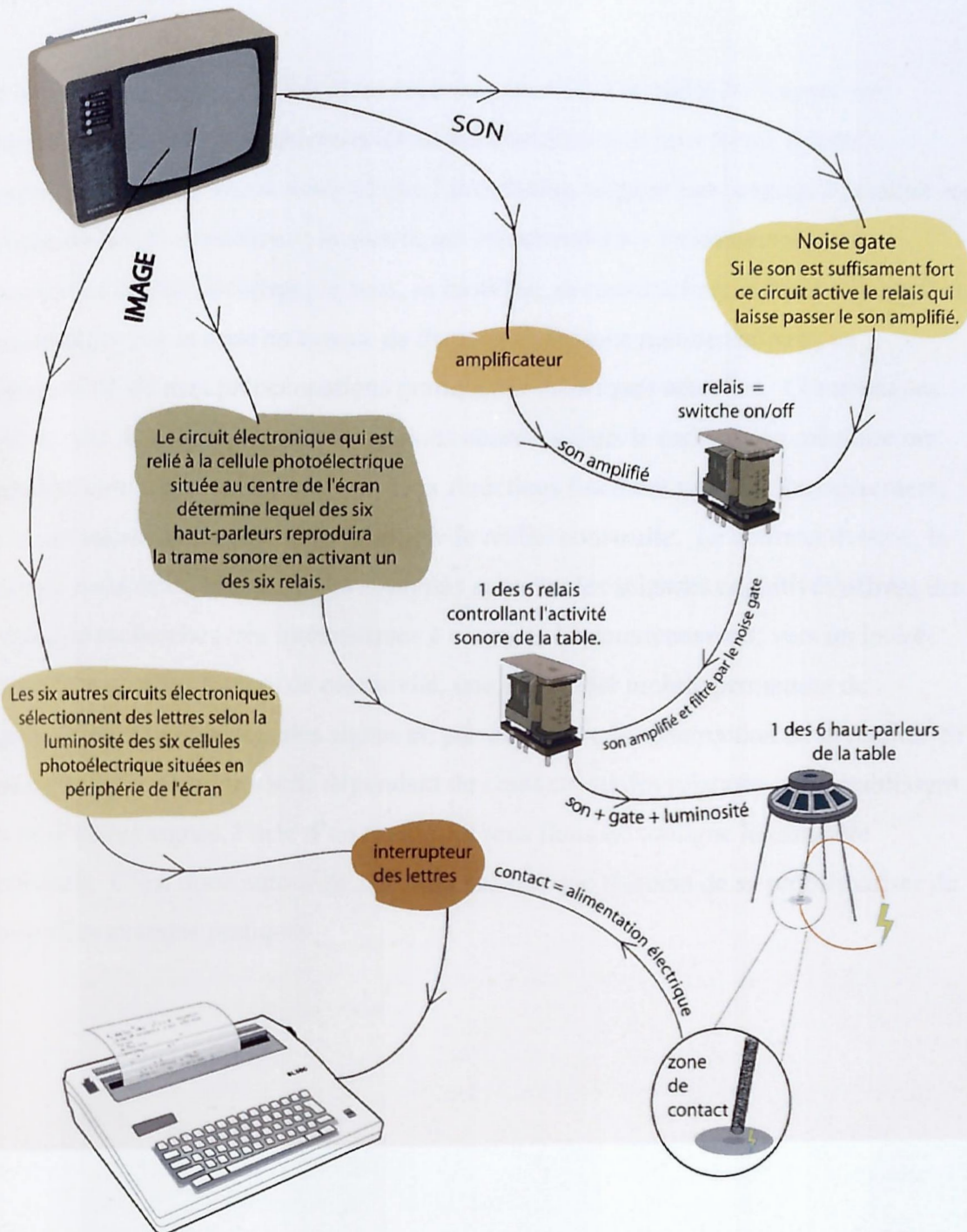


des deux bandes vidéo ainsi qu'à une des machines à écrire, dactylo à encre ou vidéographique. Les bandes vidéographiques sont le point de départ, la matière première. Sept cellules photoélectriques<sup>31</sup> sont disposées sur la surface de chacun des écrans. Chacune d'entre-elle est reliée à un circuit électronique disposé sous la surface de la table centrale. Le circuit qui est relié à la cellule photoélectrique disposée au centre de l'écran « décide » lequel des six haut-parleurs diffusera le son de la trame sonore de la bande vidéo. Ce choix dépend donc de la luminosité au centre de l'écran. Les six autres cellules photoélectriques situées en périphérie de l'écran sont reliées à six autres circuits électroniques qui décident d'une lettre à imprimer. Chacun de ces circuits est dédié à un seul haut-parleur. Le choix des lettres est en constante oscillation et dépend de la luminosité de l'écran sous chacune des cellules auxquelles ils sont reliés, mais les lettres ne s'impriment pas automatiquement, l'impression dépend du son. Le son de chacune des bandes vidéo commence par entrer non amplifié dans un circuit qui sert de « *noise gate* ». Un « *noise gate* » a une fonction d'interrupteur contrôlé par l'intensité du son : si l'amplitude du son dépasse un niveau  $x$  le circuit ouvre l'interrupteur, sinon il le ferme. C'est la trame sonore amplifiée qui passe ou ne passe pas cet interrupteur. Si le son passe cet interrupteur, il est acheminé dans le haut-parleur que le circuit électronique central a choisi selon la luminosité de l'écran. Quand un des haut-parleurs diffuse du son, la vibration de sa membrane active la tige qui lui est reliée et ce mouvement crée un contact électrique alimentant le circuit qui choisi constamment une lettre qui s'imprime.

---

<sup>31</sup> Une cellule photoélectrique est une composante électronique dont la résistance électrique varie selon la luminosité.

## 4.2. Plan technique





## CONCLUSION

J'ai tenté d'exposer au début de ce texte la genèse de l'installation *Soigner son langage*, comment mon parcours artistique contribua à donner forme à cette installation. Nous avons aussi vu que l'installation *Soigner son langage* travaillait sur plusieurs fronts simultanés : le signal, ses caractéristiques fondamentales, sa transmission, son décodage; le sens, sa mobilité, sa construction; et le dévoilement de ces rouages par la mise en espace du dispositif. Faisons maintenant état, en conclusion, de mes préoccupations pratiques et théoriques actuelles. Commençons par le côté théorique. Toutes les notions abordées dans le cadre de ce mémoire ont conduit mon questionnement vers deux directions finement reliées. Premièrement, vers un approfondissement de la notion de réalité construite. Le constructivisme, la pensée complexe, la théorie des systèmes et même les sciences cognitives offrent des pistes de recherches très intéressantes à ce sujet. Et deuxièmement, vers un intérêt pour de nouvelles formes de narrativité, une narrativité mobile permettant de questionner la polysémie des signes et, par extension, la construction de la réalité. Si un signe offre plusieurs sens dépendant du contexte ou des relations qui s'établissent avec d'autres signes, l'acte d'en rendre les sens flous en souligne le caractère construit. C'est donc autour de ces deux notions que risquent de se problématiser de nouvelles avenues pratiques.

## BIBLIOGRAPHIE

- Attali, Jacques. *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. 2<sup>e</sup> éd. rev. et augm. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2001, 304 p.
- Bateson, Gregory. *Vers une écologie de l'esprit*. T. 1. Trad. De l'anglais par Ferial Drosso, Laurencine Lot et Eugène Simion. Paris : Éd. du Seuil, 1977, 299 p.
- Chion, Michel. *Le son*. Paris : Armand Colin, 2004, 342 p.
- Durand, Daniel. *La systématique*. Coll. « Que sais-je », no 1795. Paris : Presses universitaires de France, 1996, 126 p.
- Debray, Régis. *Introduction à la médiologie*. Paris : Presse Universitaire de France, 2000, 223 p.
- Debray, Régis. *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard, 1992, 412 p.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Trad. de l'anglais par Nicolas Ruwet. Paris : Éd. de Minuit, 1970, 255 p.
- Khan, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge (Mass.) : The Mit Press, 2001, 455 p.
- Klinkenberg, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 1996, 389 p.
- McLuhan, Marshall. *Pour comprendre les media : les prolongements technologique de l'homme*. Montréal : Éd. HMH, 1969, 390 p.
- Morin, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Éd. du Seuil, 2005, 158 p.
- Mulder, Arjen. *Understanding media theory : language, image, sound, behaviour*. Trad. du néerlandais de Laura Martz. Rotterdam : V2/NAi, 2004, 217 p.
- Shannon, Claude. *A Mathematical Theory of Communications*, En ligne :   
< <http://cm.bell-labs.com/cm/ms/what/shannonday/shannon1948.pdf>>, 1948, Consulté le 8 octobre 2006
- Watzlawick, Paul. *La réalité de la réalité : confusion, désinformation, communication*. Trad. de l'américain par Edgar Roskis. Paris : Éd. Du Seuil, 1978, 237 p.
- Watzlawick, Paul (sous la dir. de). *L'invention de la réalité : comment savons-nous ce que nous croyons savoir? : contributions au constructivisme*. Trad. de l'allemand par Anne-Lise Hacker. Paris : Éd. du Seuil, 1996, 373 p.
- Wilson, Stephen. *Information arts : intersections of art, science, and technology*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2002, 945 p.